Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 38 (1993)

Artikel: Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes
Autor: Gelzer, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-660787

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II

THOMAS GELZER

FESTE STRUKTUREN IN DER KOMÖDIE DES ARISTOPHANES

An erster Stelle möchte ich den Veranstaltern dieser Entretiens danken für ihre freundliche Einladung, unter dem Gesichtspunkt der festen Strukturen zu unserer gemeinsamen Betrachtung des Aristophanes beitragen zu dürfen. Mit diesem Thema habe ich mich, wie Sie wissen, schon lange beschäftigt, und so kann es nicht ausbleiben, dass ich hier einiges wiederhole, was ich schon anderswo ausgeführt habe[1]. Einiges sehe ich jetzt aber auch anders als früher, und das möchte ich hier zur Diskussion stellen.

Feste Strukturen gehören heute zum selbstverständlichen Bestand dessen, womit sich die Erklärung der Aristophanischen Komödien auseinanderzusetzen hat. So ist es immerhin überraschend, wenn wir feststellen, wie spät man begonnen hat, sich systematisch damit zu beschäftigen. Dazu führte zunächst die Beschreibung gewisser *Formen*, die sich nur in der Alten

---

[1] *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*, Zetemata H. 23 (München 1960); «Aristophanes» (Nachträge), in *RE* Suppl.-Bd. XII (1970), 1392-1569, dort Sp. 1511 ff., 1518 ff., 1544 f.; «Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the *Birds*», in *BICS* 23 (1976), 1-14.

Komödie finden, und die deshalb als spezifische formale Eigentümlichkeiten dieser Gattung erkannt wurden. Die Beobachtungen, die dazu führten, liegen im Bereich der dafür zuständigen Spezialdisziplin, der Metrik. Der Beitrag, den die antiken Grammatiker damit zur Feststellung typischer fester Strukturen der Alten Komödie zu leisten vermochten, ist allerdings recht bescheiden. Sie haben von den für die Alte Komödie typischen Formen nur eine als solche erkannt und beschrieben, die der *Parabase*[2], und diese offenbar auch nur deshalb, weil auf sie in den Texten selber ausdrücklich hingewiesen wird, während sie auf andere, uns ebenso geläufige wie etwa die des epirrhematischen Agons, wo das nicht der Fall ist, nicht aufmerksam geworden sind.

Zu grundsätzlich neuen, das Verständnis der festen Strukturen der Alten Komödie erschliessenden Einsichten in die Funktion solcher Formen, verbunden mit einer systematischen Ausweitung ihrer Beobachtung, gelangte die Forschung erst von der zweiten Hälfte des 19. Jh. an, ebenfalls zunächst von der Metrik her. In ihrer *Griechischen Metrik*[3] beschrieben erstmals 1856 August Rossbach und Rudolph Westphal den *epirrhematischen Agon* als «antisyntagmatische Form» mit ihrem typischen Inhalt, und stellten ihr Auftreten «an einer für die Ökonomie der Komödie charakteristischen Stelle» fest. Entscheidend ist die Beobachtung des funktionalen Zusammenhangs zwischen der festen Form, ihrem Inhalt und ihrer Stellung in der «Ökonomie» der Komödie. Damit eröffneten sie den Weg zur weiteren Er-

---

[2] Vgl. Hephaestio, π. Ποιημάτων 8, p. 72, 11 ss. Consbruch (mit Sammlung der Stellen der Scholien); Alfred KÖRTE, «Komödie (griechische)», in *RE* XI 1 (1921), 1242.

[3] Es ist wohl kein Zufall, dass Rossbach und Westphal einen funktionalen Zusammenhang von Form, Inhalt und Verwendung in der Handlung fanden. Sie haben die Metrik nicht als isolierte Disziplin behandelt, sondern als Teil ihres umfassenden Unternehmens zur «Theorie der musischen Künste der Griechen».

kundung dessen, was wir heute im Zusammenwirken verschiedener Faktoren als dramatische Technik bezeichnen. Von solchen Beobachtungen ausgehend trieb dann vor allem Thaddäus Zieliński die Untersuchung der *Gliederung der altattischen Komödie* (Leipzig 1885)[4] energisch voran, mit dem zusätzlichen Ziel, in der allgemeiner gefassten «epirrhematischen Komposition» ein prinzipielles formales Unterscheidungsmerkmal der Komödie gegenüber der Tragödie dingfest machen zu können. Die typische Gestaltungsweise der Alten Komödie betrifft aber, wie seither immer deutlicher geworden ist, nicht nur die epirrhematischen, sondern gleicherweise auch eine grosse Anzahl anderer Formen und Kompositionstypen. Heute verfügen wir mit den drei Bänden der *Unterschungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien* von Bernhard Zimmermann[5] über ein ausgezeichnetes Arbeitsinstrument, in dem die ganze frühere Forschung sorgfältig aufgearbeitet ist.

Feste Strukturen — oder sagen wir jetzt besser: *feste strukturelle Elemente* — sind nicht nur auf der Ebene der Formen, sondern auch auf derjenigen der dramatischen «Ökonomie» zu beobachten. Schon am Anfang unseres Jahrhunderts hat Paul Mazon sehr anregend, mit freiem Blick für das Theaterwirksame und vertraut mit den volkstümlichen Gebräuchen des Jahrmarkttheaters in seinem *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* (Paris 1904)[6] typische Komponenten der Struktur

---

[4] Von Zieliński stammt auch weitgehend die heute gebräuchliche Terminologie; vgl. dazu *Der epirrhematische Agon* (oben Anm. 1), 2 f.

[5] Beiträge zur klassischen Philologie, Hefte 154, 166, 178: Bd. 1: *Parodos und Amoibaion* (1984), Bd. 2: *Die anderen lyrischen Partien* (1985), Bd. 3: *Metrische Analysen* (1987).

[6] Zusammenfassung S. 170-181: «La structure typique de la comédie ancienne». Vor Mazon hatte schon gute Beobachtungen zur Struktur des zweiten Teils gemacht: Joseph POPPELREUTER, *De comoediae Atticae primordiis particulae duae* (Diss. Berlin 1893), 23 ff. Er hat im Spielführer, der die Szenenreihen zusammenhält, eine «Kasperle-Figur» erkannt.

der komischen Handlung herausgearbeitet. So hat er, um nur diese zu nennen, Szenentypen wie die des in eine «parade», einen «récit-prologue» und den sofort folgenden Einsatz der Handlung dreigeteilten Prologs, die «scène de bataille», die «scène de débat» und die «scène de transition» vor der Parabase im ersten Teil in ihrer dramatischen Funktion und in ihrer Verbindung mit den zugehörigen Formen charakterisiert, und dagegen den ganz anders gearteten zweiten Teil mit seiner «succession de tableaux» als «revue» mit einer «conclusion bruyante, assez semblable à un κῶμος» abgehoben.

Seither ist im Hinblick auf die damit angesprochenen Probleme der dramatischen Technik des Aristophanes ständig weiter gearbeitet worden, und wir müssen es hier bei diesen wenigen Hinweisen auf die Entwicklung der Fragestellungen bewenden lassen, die nach und nach zu einer genaueren Beobachtung fester struktureller Elemente und ihrer Funktion in der Dramaturgie des Aristophanes geführt haben.

Dazu, was es braucht um ein umfassendes Bild von der dramatischen Kunst des Aristophanes zu entwerfen, gehört natürlich noch viel anderes, und auch die dramatische Technik im engeren Sinn ist nicht allein durch die festen strukturellen Elemente bedingt. Sie gehören aber zu den Komponenten, die spezifisch der Alten Komödie eigentümlich sind. Die Beobachtung ihrer Verwendung durch unseren Dichter kann also auch dazu beitragen, den spezifischen Kunstcharakter der Alten Komödie im Gegensatz etwa zur Tragödie und zur Neuen Komödie klarer sichtbar zu machen. Wir wollen also im Folgenden die Verwendung fester struktureller Elemente unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für die dramatische Technik unseres Dichters betrachten.

I

Feste strukturelle Elemente finden sich auf verschiedenen Ebenen der dramatischen Gestaltung, und sie treten auf verschiedene

Weise in Erscheinung. Als derselben Kategorie zugehörig erweisen sich diese äusserlich so verschiedenen Phänomene also nicht aufgrund der Gleichartigkeit ihrer materiellen Erscheinungsform, sondern aufgrund gemeinsamer Eigenschaften, die sich in einer Reihe analoger Auswirkungen auf die dramatische Technik manifestieren. Dazu gehören insbesondere ihr regelmässiges Auftreten in derselben Funktion an dafür typischen Stellen im Stück und mit ebenfalls typischen Begleiterscheinungen. Besser als durch eine umständliche theoretische Definition lässt sich ihre Bedeutung durch die Beobachtung der Praxis ihrer Verwendung bei unserem Dichter erfassen. Wir wollen zu diesem Zweck seinen Einsatz verschiedener fester struktureller Elemente anhand einiger Beispiele veranschaulichen und werden dabei auf eine Reihe mit ihnen verbundener dramatischer Mittel stossen.

Was wir als Ergebnis dieser Betrachtung erwarten, ist aber nicht nur eine präzisere Vorstellung von den festen strukturellen Elementen selber und ihres Gebrauchs im Rahmen der dramatischen Technik des Aristophanes, gewissermassen also eine genauere technische Beschreibung der Mechanik ihres Funktionierens, sondern wir möchten zugleich den Sinn der Verwendung solcher Mittel durch Aristophanes besser verstehen: wie er sie benutzt, wie er mit ihnen spielt, um die dramatischen Effekte zu erreichen, mit denen er bei seinem Publikum auf Erfolg zählen kann. Darauf hat er es ja ganz offensichtlich abgesehen. Zunächst scheint es doch erstaunlich, beinahe paradox, dass ein Dichter mit solchen Mitteln Erfolg gehabt haben könne, deren wesentliches Characteristicum in der ständigen, oft gleichen Wiederholung längst bekannter fester Clichés besteht. Zeugt das nicht eher für eine dramatische Einfallslosigkeit, für eine Unfähigkeit zu neuen Erfindungen? Hätte er nicht viel mehr von den Neuerungen der Tragödie lernen sollen, wie das später andere taten? — Nun: Mangel an dramatischen Einfällen wird man Aristophanes im Ernst nicht vorwerfen wollen. Und sie

verwendete er gerade auch darauf, das Spiel mit den altbekannten festen Elementen so zu gestalten, dass er damit bei seinem Publikum Erfolg hatte. Wie und warum das möglich war, und worauf er es dabei anlegte, verstehen wir besser, wenn wir uns die spezifischen Voraussetzungen vergegenwärtigen, die es dazu brauchte, dass er gerade damit Erfolg haben konnte.

Fest sind, zum einen, diese Elemente nicht in dem Sinne, dass sie eine starre unveränderliche Form haben, die nur eine immer genau gleiche Anwendung zulässt von der Art eines festgelegten Formulars, das jedesmal wieder nach dem gleichen Schema ausgefüllt werden muss. Solcherart fixierte Elemente wären nicht verwendbar für die phantasievolle, erfindungsreiche Gestaltungsweise des Aristophanes. Ihre relative Flexibilität ist eine der notwendigen Voraussetzungen dafür, dass er sie für seine Zwecke brauchen kann.

Fest sind sie, zum andern aber, in der mit ihrer Struktur verbundenen dramatischen Funktion und, im Hinblick auf die Ausprägung ihrer Form, wenigstens so weit immer ähnlich, dass sie auch bei im Einzelnen verschiedener Ausgestaltung dem Publikum als solche wiedererkennbar bleiben. Und grade das, dass sie nämlich dem Publikum bekannt und im Verlauf der dramatischen Handlung unmittelbar und sofort wiedererkennbar sind, ist die andere Voraussetzung dafür, dass Aristophanes sie für die Gestaltung seines Spiels verwenden kann. Aristophanes und die Dichter der Alten Komödie wenden sich an ein Publikum von Kennern. Der Erfolg ihres Spiels hängt davon ab, dass sie mit den ihrem Publikum bekannten Elementen so spielen können, dass sie damit nach dem Urteil dieser Kenner ihre Konkurrenten übertreffen.

Dass mindestens ein grosser Teil des Publikums wirklich Kenner waren und von den Dichtern als solche behandelt wurden, geht unzweideutig hervor aus vielerlei Zeugnissen, die das direkt oder indirekt bestätigen. Die Athener sassen nicht nur regelmässig an den Festen der Polis als Zuschauer im Theater,

sondern viele von ihnen hatten selber als Choreuten an Aufführungen mitgewirkt. Zieht man die Chöre, die an denselben Festen unter gleichen Bedingungen an Wettbewerben teilnahmen, mit in Rechnung, so waren es allein an den Dionysien jedes Jahr 1165 Choreuten, davon 500 bereits im Knabenalter[7]. Vor der Aufführung wurden sie mehrere Monate lang vom χοροδιδάσκαλος vorbereitet, und Aufführungen von Komödien, Tragödien und andern Chören gab es auch an den Lenäen und an zahlreichen weiteren Festen in der Stadt und in den Demen[8]. Aristophanes setzt ohne weiteres voraus, dass sein Publikum über alle technischen und administrativen Dinge, die mit den Aufführungen zusammenhängen — von der Zuteilung eines Chors an den Dichter durch den Archon, über die Mechaniker des Bühnenkrans und die Schiedsrichter bis zum Mahl, das der Chorege dem Chor nach der Aufführung anzubieten hatte — genau Bescheid wusste, und kann dazu seine Glossen und Witze machen. Vor allem aber spricht er die Zuschauer in den Parabasen und anderswo in seinen Stücken auch ständig als Kunstkenner an. Er qualifiziert seine θεατάς als δεξιούς und σοφούς und sich selber als ποιητὴν δεξιόν und σοφόν und appelliert an ihre Urteilskraft nicht nur, wenn er ein günstiges Urteil von ihnen erbittet, sondern auch, wenn er sie dafür tadelt, dass sie ihn — wie im Fall der *Wolken* — mit einem besonders guten Stück im Stich gelassen hätten (*Nub.* 575 ff.; *Vesp.* 1015 ff.)[9].

---

[7] Vgl. dazu T.B.L. WEBSTER, *Athenian Culture and Society* (London 1973), 49.

[8] Vgl. dazu A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2d ed. rev. by John GOULD and D.M. LEWIS (Oxford 1986), 47 ff.; David WHITEHEAD, *The Demes of Attica 508/7 - ca. 250 B.C. A Political and Social Study* (Princeton 1986), 215 ff.

[9] Zu den Aussagen des Aristophanes zur komischen Dichtung s. J.M. Bremer, unten S. 125-165.

Ihre Kenntnis der Komödie und der zu ihrer Gestaltung benötigten dramatischen Technik war aber wohl kaum theoretisch begründet. Ob sie für die verschiedenen, nach unsern Beobachtungen als feste strukturelle Elemente deklarierten Phänomene überhaupt Namen oder technische Beschreibungen hatten, ist nicht bekannt, es ist aber auch nicht wahrscheinlich. Ihre Kenntnis beruhte auf einer sozusagen handwerklich-praktischen Erfahrung im Umgang mit dem Theater, sei es als Teilnehmer an den Aufführungen und an ihrer Vorbereitung, oder als regelmässige Zuschauer.

Wieviele von ihnen damals selber lesen und schreiben konnten, ist eine vieldiskutierte und schwer zu beurteilende Frage, sicher jedenfalls nicht alle[10]. Hingegen hatten sie ein ausgezeichnetes Gedächtnis dafür, was sie einmal gehört und gesehen hatten, was wiederum die Witze bezeugen, die Aristophanes und andere Komiker damit machen können, so etwa mit dem einmaligen *lapsus linguae* eines Schauspielers, dem berüchtigen ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλῆν ὁρῶ des Hegelochos (*Ran.* 304)[11]. Das setzt, neben einer angespannten Aufmerksamkeit während der Aufführung und einem guten Gedächtnis, weniger detaillierte technische Einzelkenntnisse als ein sehr waches Bewusstsein des Publikums für das Theaterwesen voraus. Die Zuschauer wissen, wer die Rolle des Orest spielt, und beurteilen seine schauspielerische Leistung. Ein solches Publikum, mit einer

---

[10] Einen Witz macht Aristophanes mit der Mühe mit dem Schreiben, die a. 411 ein Athener hat, *Thesm.* 780 f. (der Verwandte des Euripides); zur vieldiskutierten Frage der Mündlichkeit und Schriftlichkeit im 5. Jh. jetzt eine gute Literaturübersicht bei Zs. RITOÓK, «Alkidamas über die Sophisten», in *Philologus* 135 (1991), 157-163, besonders 157 f.

[11] Eur. *Or.* 279 (aufgeführt a. 408); ausser Aristophanes spotten auch Sannyrion und Strattis über diesen Fehler des Hegelochos; s. das Material bei J.B. O'CONNOR, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece* (Chicago 1908), 97 f.

Theaterkenntnis dieser Art, ist durchaus keine Selbstverständlichkeit. Das gab es nicht immer und überall, aber im Athen der Zeit der Alten Komödie.

In den Rahmen dieser Kenntnis der Theaterpraxis gehört auch die Kenntnis der festen strukturellen Elemente. Sie ist eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür, dass und wie der Dichter sie für die Gestaltung seines komischen Spiels verwenden kann. Mit ihnen verbinden sich beim Zuschauer bestimmte Erwartungen über den Verlauf der so gestalteten Rede, Handlung oder Darstellung. Aristophanes kann sie verwenden, um mit ihnen die entsprechenden Erwartungen zu wecken, zu steuern, nach Belieben überraschend zu erfüllen oder in die Irre zu führen. Das Spiel mit ihnen ist ein Spiel mit den Erwartungen des Publikums.

Wir werden sehen, dass sich bei der Durchführung dieses Spiels auch der regelmässige Einsatz einer Reihe vom Publikum klar identifizierbarer, zur Steuerung seiner Erwartungen bestimmter Mittel beobachten lässt. Diese Feststellung bestätigt uns auch, dass Aristophanes tatsächlich dabei eine bewusst und planmässig gehandhabte Technik verwendet, dass es sich bei dem Spiel mit festen strukturellen Elementen wirklich um eine für die Alte Komödie typische Erscheinung handelt. Wir werden also, um es besser als solches verstehen zu können, unser besonderes Augenmerk darauf richten, wie und mit welchen Mitteln es Aristophanes seinem Publikum kundtut.

II

Verhältnismässig einfach ist der Zugang zur Beobachtung dieses Spiels und seiner Regeln von den festen Formen jener epirrhematischen Kompositionen her. Feste Strukturen und damit verbundene dramatische Funktionen sind in diesem Bereich schon lange erkannt, klar verifizierbar und leicht zu

veranschaulichen. Ihre Verwendung ist an spezifische Bedingungen gebunden.

An diesen Formen, die normalerweise im ersten Teil der Komödie stehen, ist immer der Chor beteiligt, mit Gesang und Tanz in gesungenen Versen und, wenn er spricht, in Tetrametern. Die Beteiligung des Chors scheint eines ihrer wesentlichen funktionalen Merkmale zu sein. Die Sprechverse auch der Schauspieler sind immer Tetrameter. Die Verwendung von Tetrametern in diesen Partien hat aber offensichtlich mehr als eine rein formale Bedeutung. Sie ist das formale Kennzeichen der gesprochenen Partien dieses aus gesungenen und gesprochenen Teilen bestehenden Kompositionstyps, das heisst: die Tetrameter sind als *ein* Bestandteil (wie alle übrigen Teile der Gesamtstruktur) an die Beteiligung des Chors gebunden, und umgekehrt. Wenn Schauspieler im ersten Teil der Komödie mit dem Chor reden, so sprechen sie in Tetrametern. So geht etwa Trygaios im ersten Teil des *Friedens*, wenn er zum Chor spricht, mehrmals von Trimetern in Tetrameter über (383 ff., 425 f.), einmal sogar mitten im Satz seiner Rede (552 ff.). In den Kompositionen epirrhematischen Typs sind funktional miteinander verbunden: die Beteiligung des Chors und die Tetrameter als formales Merkmal. Das gilt für den Agon wie für die Parabase und andere epirrhematische Formen. Dieses formale Merkmal kann das Publikum als solches erkennen, und der Dichter kann es benützen für sein Spiel.

Der epirrhematische Agon ist eine der wenigen von diesen Kompositionen, die Aristophanes auch in den zwei spätesten Stücken noch verwendet. In den *Ekklesiazusen* lässt er, nachdem in der Volksversammlung der als Mann verkleideten Praxagora die Macht übergeben worden ist, und nachdem sie die Männerkleider wieder ausgezogen hat, den Chor sie in anapästischen Tetrametern anreden (514 ff.) mit der Aufforderung, die Frauen jetzt zu belehren (διδάσκειν). Praxagora nimmt diese Aufforderung sofort an und fängt, ebenfalls in Tetrametern, zu reden an

(517 ff.). Aber, schon nach drei Versen wird sie durch eine unvorhergesehene Überraschung unterbrochen. Ihr Mann, Blepyros, kommt herbei, und sie muss ihm in einer Trimeterszene etwas vorflunkern zur Begründung, warum sie bis jetzt mit seinen Kleidern ausser Hauses geblieben ist (520 ff.). Erst nach diesem Intermezzo kann sie im epirrhematischen Agon, eben in anapästischen Tetrametern, ihre grosse Rede halten, die sie einleitet mit χρηστὰ διδάξω (583 ff.). An jener vorhergehenden Stelle (514 ff.) wird also von Aristophanes die Erwartung des Publikums mit dem Gebrauch der Tetrameter — zuerst des Chors und dann der Praxagora — und mit dem entsprechenden Signalwort (διδάσκειν) darauf hin gerichtet, es folge jetzt auf die einleitenden Worte des Chors die grosse erwartete Programmrede — aber die Erwartung wird überraschend enttäuscht. Umso grösser ist nach dieser Verzögerung die Spannung, was Praxagora nun wirklich sagen werde. Quasi als Quittung dafür lässt er beim zweiten Anlauf — im Agon — den Chor im Katakeleusmos sagen, Praxagora solle jetzt nicht mehr zögern, denn den Zuschauern liege besonders daran, dass schnell gemacht werde (ταχύνειν 582 f.). Aristophanes macht den Scherz mit einem festen strukturellen Element, macht das Publikum mit einem Signal darauf aufmerksam, und kommentiert ihn dann noch mit einer Durchbrechung der dramatischen Illusion (582 ff.). So dürfte ihn jeder Zuschauer verstanden haben.

Analoge Voraussetzungen erlauben es Aristophanes, ähnliche Scherze vor dem Beginn der Parabase zu treiben. Am Ende der Übergangsszene in Trimetern ziehen sich jeweils die Schauspieler ostentativ in ein Haus zurück. Im Kommation, das entweder eine eigene Form hat oder die der Verse der Parabase, verabschiedet der Chorführer den Schauspieler, der zuletzt hineingeht, gewöhnlich mit der solennen Formel ἀλλ' ἴθι χαίρων (*Eq.* 498; *Nub.* 510; *Pax* 229 ~ *Vesp.* 1009) und leitet damit über zu seiner Parabasenrede in anapästischen Tetrametern. Damit

spielt Aristophanes in den *Vögeln*. Nachdem der Epops seine beiden Besucher, bereits mit einigen Retardationen, dazu gebracht hat, dass sie einwilligen in seine Wohnung zu kommen (εἰσίωμεν), und Peishetairos befohlen hat, ihr Gepäck hineinzutragen (656 f.), erwartet das Publikum den Beginn der Parabase. Es bekommt auch sogleich die anapästischen Tetrameter zu hören vom Chorführer (658 ff.). Aber der verabschiedet den Epops, der zuletzt hineingehen wird nicht nur, indem er ihm ein gutes Frühstück mit seinen Gästen wünscht, sondern er ruft ihn zurück mit der Bitte, den draussen wartenden Vögeln seine Nachtigall (vgl. 223 ff.) zum Spiel zu überlassen. Man erwartet jetzt also eine hübsche Variante des Beginns der Parabase: nach dem Abgang des Wiedehopfs wird die Nachtigall herauskommen und die ἀνάπαιστοι einleiten, was sie dann ja auch tut (684) — aber nicht sogleich. Hier kommt die überraschende Unterbrechung durch eine Trimeterszene nach vier Tetrametern (661 ff.). Die beiden Gäste kommen nochmals heraus, schäkern anstatt der Vögel mit der Nachtigall — einem Mädchen, dem auch noch für einen Kuss die Maske ausgezogen wird, — bevor sie nun endgültig hineingehen mit dem Stichwort ἴωμεν (675). Jetzt erst kommt der Chor zum Zug mit einem ganz besonderen Kommation (676 ff.), das nicht an die Schauspieler gerichtet ist, sondern an die Nachtigall und endlich zu der mit Spannung erwarteten Parabase — ebenfalls mit besonderem Inhalt (685 ff.) — überleitet. Auch hier arbeitet er mit einem Signalwort (ἴωμεν 647, 656, 675), einer bestätigenden Erklärung am Schluss (τῶν ἀναπαίστων 684) und mit Durchbrechung der dramatischen Illusion beim Einsatz des festen formalen Elements.

Das Durchbrechen der dramatischen Illusion stört diese Kenner des Theaters nicht, im Gegenteil. Dass es den Schwebekran auf der Bühne gab, wussten die antiken Grammatiker offenbar nur deshalb, weil die Komiker ausdrücklich davon redeten bei

der Parodie der Tragödie[12], natürlich um das Publikum damit zu amüsieren wie etwa Aristophanes, wenn er den Trygaios-Bellerophontes auf dem Mistkäfer-Pegasos in seiner Angst den Maschinisten anrufen lässt (*Pax* 174 f.)[13]. Beide: das offene Durchbrechen der dramatischen Illusion und die Parodie[14], gehören zu den für die Alte Komödie typischen festen strukturellen Elementen. Aristophanes verwendet, um ihre dramatische Wirkung zu steigern, jeweils mehrere von ihnen in Kombination miteinander.

Dazu gehören auch feste Motive der Handlung. Ein gutes Beispiel ist dafür die, jeweils im zweiten Abschnitt des Prologs — Mazons «récit-prologue» — mit abrupter Durchbrechung der dramatischen Illusion gegebene schmucklose Darlegung des Themas, des λόγος, der Komödie. Dabei reden zwar meist die Schauspieler einander, gleichzeitig aber auch aus dem Stück hinaus die Zuschauer an, immer mit ähnlichen Formeln wie etwa: φέρε νῦν, κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον... (*Vesp.* 54; vgl. *Eq.* 36, *Pax* 50-52, *Av.* 30 f.). Auf dieses Signal hin wird dann eine durch-

---

12 Der Bühnenkran (γέρανος, μηχανή, κράδη bei den Komikern): *Pax* 79 ff.; *Av.* 1199 ff.; z.B. auch bei Cratinus, *Seriphioi* fr. 207 K/222 KA (und fr. *74 *CGFP*); Strattis, *Atalantos* fr. 4 KA: Stellen der Grammatiker gesammelt zu Aristoph., *Gerytades* fr. 160 KA (vgl. *Daidalos* fr. 188 K/192 KA); s. dazu H.-J. NEWIGER, «Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco», in *Dioniso* 59 (1989), 173-185, bes. 174 ff.; D.J. MASTRONARDE, «Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama», in *ClAnt* 9 (1990), 247-294, bes. 268 ff., 286 ff.

13 Zur Parodie des Bellerophontes s. P. RAU, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Zetemata H. 45 (München 1967), 89 ff.

14 Parodiert wird nicht nur die Tragödie, sondern alles, was den Athenern vertraut ist, Dichtung von Homer an, Prosa, Institutionen wie Volksversammlung und Gericht, religiöse Rituale etc. Voraussetzung dafür, dass die Komiker etwas parodieren und damit spielen können, ist nur, dass das Parodierte dem Publikum bekannt ist.

aus 'technische' Information über den Inhalt und seine Darstellung geboten.

Ein ungemein beliebtes, oft und in einigen Stücken sogar mehrfach verwendetes szenisches Motiv ist das der Türöffnungsszene. Sie hat einen von der Sache her ziemlich fest programmierten Handlungsverlauf mit Ankunft vor der Türe, Anklopfen, Öffnen, Heraustreten einer Person und mit formelhaften Stichwörtern für das Herausrufen und die Begrüssung, und ist gleichzeitig in jeder Einzelheit sehr flexibel. Sie kann also mit unzähligen Varianten gespielt werden[15], die geeignet sind, Neugier und Spannung beim Publikum zu erregen, Überraschungen herbeizuführen und durch Kommentare darüber, was man von denen drinnen will, was man hört oder nicht hört, und was dann geschieht, die Erwartungen des Publikums zu steuern und mit ihnen zu spielen. Sie hat eine für den Aufbau der komischen Handlung typische, aber nicht wie beim «récit-prologue» an eine einzige Stelle im Stück gebundene dramatische Funktion: Durch sie wird eine neue Person eingeführt, die der Handlung eine neue Wendung gibt, die es oft überhaupt erst möglich macht, dass die Haupthandlung in Gang gesetzt oder durchgeführt wird. Das kann der Beginn der Haupthandlung im dritten Abschnitt des Prologs sein (*Nub.* 131 ff.; *Pax* 179 ff.; *Av.* 53 ff.; *Ran.* 35 ff.), eine wichtige Etappe ihrer Durchführung nach der Parodos (*Ach.* 395 ff.; *Eq.* 723 ff.), oder auch noch eine harmlose Posse im zweiten Teil (*Eccl.* 976 ff.; *Plu.* 960 ff.). Auch sie verwendet Aristophanes oft in Kombination mit andern

---

[15] Aristophanes spielt auch mit überraschenden Umkehrungen wie z.B. dem Versuch, in eine verschlossene Tür einzudringen (*Lys.* 424 ff.), oder aus einem verschlossenen Haus zu entweichen (*Vesp.* 136 ff., 175 ff.), oder dem unaufgeforderten Erscheinen eines Dieners aus der Tür, während sein Herr auf dem Ekkyklema kommt (*Thesm.* 39 ff.); das Erscheinen einer neuen Person aus einer Tür spielt natürlich auch in der Tragödie eine Rolle, und Aristophanes parodiert auch das z.B. *Av.* 92 ff.

bereits genannten festen strukturellen Elementen oder mit weiteren wie etwa der Verkleidungsszene und dem Spiel des Theaters im Theater.

Eine andere Gruppe fester struktureller Elemente der Handlungsführung umfasst nicht nur je eine Szene, sondern verbindet jeweils mehrere miteinander. Ein sinnfälliges Beispiel dafür ist das Spiel mit Parallelszenen, ebenfalls sehr beliebt und häufig verwendet. Was in der jeweils zweiten — parallelen — Szene gespielt wird, erhält einen speziellen Sinn und eine gesteigerte komische Wirkung durch den in allen möglichen Einzelheiten herausgearbeiteten imitativen oder konträren Bezug auf die erste. Auch das kann natürlich mit andern Elementen *ad libitum* kombiniert werden wie etwa mit dem der Türöffnungsszene (z.B. *Av.* 53 ff. ~ 92 ff.). Von den *Acharnern* bis zum *Plutos* gibt es kein Stück, in dem Aristophanes nicht mit Parallelszenen spielt. Wir werden gleich auf einige Beispiele ihrer Verwendung stossen.

III

Feste strukturelle Elemente von der Art, die mehrere Szenen und grössere Abschnitte der komischen Handlung umfassen, finden sich in starker Häufung namentlich im *zweiten Teil* der Komödie. Auf ihnen beruht jene auffallende Gleichförmigkeit, die Paul Mazon zu der abschätzigen Bemerkung bewog: «La seconde partie d'une comédie grecque présente infiniment moins d'intérêt que la première.» Diese, zunächst sehr naiv anmutende Gleichförmigkeit ist wohl tatsächlich der Grund dafür, dass die Dramaturgie der zweiten Teile weniger Beachtung fand. Aber sie ist den Komikern vorgegeben. Geht man von den pertinenten Feststellungen aus, die grade Mazon auch zum zweiten Teil machte, so darf die Beobachtung der dramatischen Technik, die Aristophanes darauf verwendete, um diese Auflagen zu seinem Vorteil zu nutzen, doch auch ein gewisses Interesse bean-

spruchen. Die strukturell immer ähnliche Organisation der zweiten Teile ist, so gesehen, prädestiniert für dramatische Effekte, deren Vorbereitung und Entfaltung sich über grössere Abschnitte der Handlung verteilen. Sie erfordern vom Publikum der Kenner zum Nachvollzug der intendierten komischen Wirkungen eine länger andauernde, verschiedene Signale kombinierend erfassende Aufmerksamkeit.

Typisch für die gleichförmige Struktur des zweiten Teils ist der Charakter der *revue*. In Reihen meist ohne ausgesprochene dramatische Begründung aneinander gehängter Szenen treten verschiedene Personen auf oder werden spezielle Probleme behandelt. Die Handlung wird zusammengehalten durch die Person des Spielführers — Poppelreuters «Kasperlefigur» —, der nacheinander alle andern abfertigt oder die gestellten Probleme bewältigt. Zwischen den Szenen werden vom Chor, der an der Handlung nicht mehr aktiv beteiligt ist, gelegentlich zusammen mit dem Spielführer, kleine Liedchen gesungen.

Als Paradigma zur Demonstration der Technik, mit der Aristophanes die zugehörigen festen strukturellen Elemente für seine Zwecke gewinnbringend einsetzt, eignet sich aus verschiedenen Gründen besonders gut der zweite Teil der *Vögel*. Sie bieten besonders reiches und durchsichtig organisiertes Material zur Beobachtung dafür, wie er seine Effekte im Verlauf der Handlung vorbereitet und zur Wirkung bringt. Wir müssen es uns versagen, auf all die lustigen Dinge einzugehen, die er in der Fülle dieser Szenen geschehen lässt, und uns darauf konzentrieren, wie und wo er dem Publikum die Hilfen gibt, damit es sein Spiel mit den ihm bekannten Elementen verstehen kann.

Von der Anschauung ausgehend, die wir am Beispiel der *Vögel* gewinnen, wollen wir dann unter demselben Aspekt noch einen Blick auf die zweiten Teile einiger anderer Stücke werfen. In ihnen lassen sich von Aristophanes zu den spezifischen Voraussetzungen jedes einzelnen Stücks passend gestaltete Variationen desselben Kompositionstyps erkennen.

Das ganze Spiel im zweiten Teil der *Vögel* ist mit konventionellen und daher dem Publikum ohne weiteres zugänglichen Mitteln sehr sorgfältig organisiert. Der zweite Teil (801-1705) hebt sich formal und inhaltlich deutlich ab von der vorhergehenden Parabase (676-800) und der folgenden Exodos (1706-1765). Er ist zudem gegliedert in vier Szenenreihen (851-1057, 1118-1268, 1269-1469, 1470-1705). Zwischen die erste und die zweite ist die Nebenparabase eingelegt (1058-1117), vor der ersten steht eine Szene (801-850), deren Funktion wir gleich besprechen werden. Das Spiel mit den Erwartungen des Publikums wird zum einen von langer Hand vorbereitet, zum andern wird das Publikum jeweils in dem Moment, wo jeder Effekt zur Wirkung kommen soll, darauf aufmerksam gemacht mit Signalen von der Art, wie wir sie vorher beschrieben haben.

Darauf, was es vom zweiten Teil als ganzem zu erwarten hat, wird es im ersten Teil vorbereitet. Er wird der Ausführung des Projekts gelten, das von Peishetairos ausführlich vorgestellt worden ist: der Gründung und Befestigung einer Stadt in der Luft (550 ff.) zum Zweck der Wiederherstellung der uralten βασιλεία der Vögel (466 ff., 548 f.) über Götter und Menschen (481 ff., 571 ff.), die von Zeus zurückgefordert, notfalls in einem ἱερὸς πόλεμος erobert werden soll (554 ff.) unter der Leitung des Peishetairos (637 f.). Damit ist der Rahmen gegeben. Das Publikum, das die Struktur der zweiten Teile kennt, ist weniger gespannt darauf, was geschieht, als darauf, wie der Dichter dieses Projekt für seine Scherze ausnützen wird.

Die Übergangsszene zur Parabase (639-674) bringt dann zwei speziellere Hinweise, die seine Erwartungen wecken, aber noch nichts Wesentliches preisgeben, nämlich dass jetzt schnell etwas getan werden müsse (639-641), und dass die beiden Athener Flügel erhalten werden, um mit den Vögeln leben zu können (648-655). Sofort nach der Parabase wird denn auch das Spiel in Gang gesetzt in einer typischen Szene von besonderer Bedeutung, die den vier Szenenreihen vorangeht (801-850). Hier

erhalten die Zuschauer in einer Art zweitem Prolog eine sorgfältig dosierte Orientierung über den Plan zur Durchführung des ihnen schon bekannten Projekts und über die Grundlagen der Handlung des zweiten Teils. Die Flügel sind den beiden inzwischen gewachsen (801-808), und Peishetairos nimmt sogleich seine grosse Aufgabe energisch in die Hand. Er bestimmt Namen und Stadtgott der neuen Stadt (809-836). Dann erteilt er Euelpides Aufträge und sagt, was er selber tun wird. Das ist der entscheidende Abschnitt. Aristophanes geht mit seiner gewohnten Technik vor: er arbeitet mit dem Publikum bekannten Stichwörtern, die er als Signale benutzt. Hier nimmt er Stichwörter aus der Darstellung des Projektes im ersten Teil auf, die er dann am entsprechenden Ort bei der Durchführung wieder verwendet. Euelpides wird weggeschickt mit Aufträgen für den Mauerbau in der Luft (837 f.; vgl. 550 ff., 1199 ff.), die Grenzwachen (841 f.; vgl. 560 f., 1169 ff., 1212 ff.) und je einen Herold zu den Göttern (843; vgl. 554, 1706 ff.) und zu den Menschen (844; vgl. 561 ff., 1271 ff.), der von dort zurückkommen soll (845), und das tut er ja dann auch (1269 ff.). Das ist eine selektive Programmvorschau mit Hinweisen auf das, was nachher (von der zweiten Szenenreihe 1118 ff. an) geschehen wird, die aber auch, namentlich gegen den Schluss zu, viel Raum lässt für Vermutungen, wie Peishetairos das vorgesehene Ziel schliesslich erreicht. Was unmittelbar bevorsteht, erfährt es aber erst ganz am Schluss. Peishetairos geht einen Priester holen für das Gründungsopfer (848-850), und während er das tut, beginnt der Chor mit einer Liedstrophe die erste Szenenreihe (851-858).

Auch die technischen Voraussetzungen des geplanten Spiels werden in der Orientierungsszene klargemacht. Spielführer ist Peishetairos (er bleibt es für alle vier Szenenreihen). Nachdem der Epops schon vor der Parabase verschwunden und jetzt auch Euelpides weggeschickt worden ist (842-847), bleibt er allein übrig. Die andern Schauspieler sind jetzt frei, die sukzessiven

Personen der Revue zu übernehmen. Ort der Handlung ist von jetzt an (ebenfalls bis zum Schluss) der Vorplatz vor dem Haus des Peishetairos in der neuen Stadt. Bemerkenswert ist schliesslich, wo und mit welcher Kürze die entscheidende Information mitgeteilt wird: in 8 Versen der Aufträge an Euelpides plus 3 der Ansage des Peishetairos, im ganzen 11 am Ende der Szene von 50 Versen. Die Zuschauer müssen also sehr aufmerksam sein und genau wissen, wo sie aufpassen müssen um nichts zu verpassen von dem, was sie brauchen um das Spiel zu verstehen. Und das gilt nicht nur hier.

Zu jeder der vier Szenenreihen erhalten sie Hinweise auf das Handlungsmotiv durch Voranzeigen, die beim Beginn und beim Abschluss der Reihe, meistens vom Spielführer, bestätigt werden, ebenfalls in ganz wenigen Versen. Zur ersten Reihe: das Opfer, Voranzeige (848-850), Beginn (863), Abschluss (1056 f. vor und 1118 nach der Nebenparabase); zur zweiten: Stadtbefestigung in der Luft, Voranzeige (837 ff.), Beginn (1119 f.), Abschluss (1262 f. Chor); zur dritten: Menschen, Voranzeige (849 f.), Beginn (1269 f.), Abschluss (1469); zur vierten: Götter, Voranzeige (843; vgl. 1230-1233), Beginn (1531 ff.), Abschluss (1686-1692).

Schliesslich werden noch in jeder einzelnen Szene die jeweiligen Neuankömmlinge in einem der ersten Verse vorgestellt. Sie sagen selber, oder werden befragt, wer sie sind und was sie wollen, im ganzen 17 Personen.

Das ist also ein Informationssystem, das alle Teile von der grössten bis zur kleinsten Einheit, vom Programm des ganzen zweiten Teils über die Szenenreihen bis zur einzelnen Szene umfasst. Diese Informationen braucht das Publikum um das Spiel zu verstehen. Sie werden ihm in typischen, immer ähnlichen und daher als solche erkennbaren Formen der Mitteilung angeboten. Der Kenner sucht und findet sie an den gewohnten Stellen. Wo der Dichter sie hinauszögert, spielt er mit den Erwartungen des Publikums (vgl. z.B. 992 ff., 1304 ff., 1337 ff.,

1410 ff., 1496 ff.) offensichtlich immer mehr gegen den Schluss zu, um damit die Spannung und die Überraschungseffekte zu steigern.

Auf eine andere Weise dienen der erkennbaren Gliederung des Spiels im zweiten Teil die Liedchen des Chors in der Form respondierender Strophen. Auch sie sind ein relativ flexibles festes strukturelles Element. Die respondierenden Strophen können einander entweder unmittelbar (1313-1334, 1470-1493) oder auf Distanz folgen, und sie können auch zu einem Amoibaion von Chor und Spielführer erweitert werden (1313 ff.). Jede dieser Strophen wird zu einer eigenen Melodie gesungen. Daran ist ihre Zusammengehörigkeit zu erkennen, auch wenn sie auf Distanz respondieren. Dazu kommt, dass jede der vier Szenenreihen eine andere, nur ihr zugehörige Strophe und Melodie hat. Auch diese Strophen erfüllen mit ihren Melodien die Funktion einer laufenden, akustischen, Orientierung des Publikums darüber, wo es sich in der Folge der Szenenreihen des zweiten Teils befindet — wieder eine andere Art von Signalen für Kenner. Jede Szenenreihe hat nicht nur ein eigenes Handlungsmotiv und eine Gruppe dazu assortierter Personen, sondern sie ist auch durch ihre eigene Strophe musikalisch als 'Akt' definiert.

Mit diesen Strophen kann Aristophanes spielen. Ihre Stellung innerhalb der Szenenreihe ist frei wie auch die Anzahl der Responsionen. Umgekehrt muss nicht jede einzelne Szene von der folgenden durch eine Strophe getrennt werden. Er hat also die Wahl, wo er solche Strophen einsetzen will und zu welchem dramatischen Zweck. Er rahmt einzelne Szenen mit einem Strophenpaar ein und hebt sie damit vor andern hervor. In der ersten Reihe ist es die erste Szene mit dem Opfer (851-858 = 895-902), in der zweiten die letzte mit Iris (1188-1195 = 1262-1268). Inhalt dieser Strophen ist ein Kommentar des Chors zur Szene, der ihre Bedeutung erklärt, wobei jeweils die zweite Strophe Erwartungen über den Fortgang der Handlung erweckt, die

dann überraschend anders weitergeht. In der dritten Reihe steht das Strophenpaar in der Mitte zwischen der ersten und den folgenden Szenen (1313-1323 = 1324-1334). Durch die Intervention des Peishetairos in der Strophe (1317) wird das Amoibaion von einem Kommentar des Chors (1313-1316) umfunktioniert zur Teilnahme an der Pantomime mit dem faulen Manes, der die Flügel zu langsam herbeischafft, die in den folgenden Szenen gebraucht werden. In allen diesen Fällen sind die Strophen vollständig in die Handlung des Stücks integriert. Diejenigen Szenen, die nicht durch Strophen voneinander getrennt sind, sollen sich dagegen ohne Unterbrechung Schlag auf Schlag folgen. Das sind jeweils Personen von ähnlicher Art: in der ersten Reihe (904-1057) *molesti*, in der zweiten (1118-1187) Boten, in der dritten (1337-1469) Flügelliebhaber. Anders geht er vor in der vierten Reihe. Diese leitet er ein mit einem Strophenpaar (1470-1481 = 1482-1492), trennt dann die erste von der zweiten Szene (1553-1564) und schliesst die Reihe wieder ab (1694-1705) mit je einer weiteren Antistrophe. Der Inhalt dieser vier Strophen — Spott auf Aktualitäten — ist hier nur durch eine feine Spielerei mit der dramatischen Illusion scheinbar mit der Handlung verknüpft, die gerade hier ihren Höhepunkt erreicht. Die Vögel, die doch die ganze Zeit dagestanden sind, erzählen, was sie angeblich beim Überfliegen der Erde Unerhörtes gesehen haben (1470-1472). Die bewusst angewandte dramatische Technik beim Einsatz dieser Strophen, mit einer Steigerung von den einfacheren zu raffinierteren Effekten gegen das Ende zu, ist nicht zu verkennen.

Diese Tendenz lässt sich, wie bereits deutlich geworden ist, auf verschiedenen Ebenen der dramatischen Gestaltung beobachten. Wir können hier aber längst nicht alles besprechen, was Aristophanes mit den festen strukturellen Elementen gemacht hat, und wollen nur noch einige Beispiele herausgreifen dafür, wie er seine Mittel einsetzt, um das Spiel mit ihnen über die längeren Strecken der Szenenreihen und des ganzen über-

langen zweiten Teils hin für seine Theaterkenner bis zum Schluss spannend und überraschend zu gestalten. Im Hinblick auf die Struktur der Handlung — der Revue mit den Szenenreihen — und der einzelnen Szenen — mit den Personen, die der Spielführer abfertigt — muss die Erwartung des Publikums nicht erst neu geschaffen werden. Sie gehört im Gegenteil zu den festen Elementen, die es kennt, und die Aufgabe des Dichters besteht darin, diese vorgegebenen Elemente für sein Spiel zu benutzen. Das ist keine geringe Herausforderung. Es ist klar, dass gerade diese Struktur die Gefahr mit sich bringt, durch Repetition Langeweile zu erzeugen. Wir sehen auch, wie Aristophanes sie vermeidet. Die gegebene Lösung ist das Spiel mit Variationen. Zu diesem Zweck setzt er die verschiedenen festen strukturellen Elemente in verschiedenen Kombinationen ein, jedes einzelne von ihnen in Variationen. Von besonderer Bedeutung für die Variation der Handlungsführung in den Szenen ist das Spiel mit Parallelszenen. Ihm begegnet man denn auch im zweiten Teil auf Schritt und Tritt.

Handlungsmotiv der ersten Reihe ist das Gründungsopfer. Das Publikum weiss, dass aus dem Opfer nichts wird. Nie wird ein Opfer auf der Bühne wirklich dargebracht. Wie geht es also weiter, nachdem der Priester weggeschickt ist und Peishetairos behauptet, er werde selber opfern (889-894)? Sowie er sich dazu anschickt, wird er unterbrochen (903; vgl. 1065 f., 1118). Nun folgen einander fünf Personen, die sich ihm aufdrängen, um von der Stadtgründung zu profitieren. Die Themen dessen, was sie anbieten wollen, entfernen sich zusehends vom Opfer: der Dichter (917 ff.), der Orakelpriester (964 ff.), Meton (1004 ff.), der Inspektor (1023 ff.), der Volksbeschlusshändler (1048 ff.). Da ist also schon vom Inhalt her für Überraschungen gesorgt. Das ist aber noch ein kunstloses Spiel.

Nun aber zur Technik: Alle diese Szenen sind ihrer Struktur nach Parallelszenen. Variation, mit einer Steigerung der szenischen Bewegung, bringt Aristophanes einmal in der Abfertig-

ung der *molesti* durch den Spielführer: der Priester wird einfach weggeschickt (893), der Dichter erhält statt des erwarteten Mantels einen windigen Chiton (946 ff.), dem Orakelpriester wird mit Prügeln gedroht (990 f.), Meton erhält sie 'freundschaftlich' gewarnt (1010 ff.), der Aufseher anstelle der erwarteten Bestechung (1025 ff.), der Volksbeschlusshändler ohne weitere Umstände (1044 f.). Der Steigerung der Bewegung entspricht eine Beschleunigung: Die erste Szene hat lange Prosagebete, die zweite 52 Verse, die dritte 35, die vierte 28, die fünfte 13, die sechste 10. Dann wird, als Höhepunkt der ganzen Reihe, noch ein unerwartetes Supplement angehängt. Die beiden letzten kommen nochmals zurück und werden zusammen weggeprügelt, in nur 9 Versen (1046-1055).

Nun kontrolliert Peishetairos die Ausführung seiner Aufträge (837-845). Damit setzt er die Handlung in Gang in der zweiten Reihe. Auch sie besteht aus Parallelszenen: es kommen drei geflügelte Boten. Der erste wird erwartet (1119 f.). Er berichtet stolz und redselig über den Bau der Mauer und ihre Bewachung (1121-1167); aber der Erfolg wird sogleich widerlegt. Unerwartet meldet der zweite, kurz und verstört, einen Eindringling, der bereits die Wachen durchflogen hat. Ein Gott ist im Anzug, mit Flügeln (vgl. 572-575), Alarm zur Nahverteidigung (1168-1187). Der angekündigte Krieg (556) ist ausgebrochen (Strophe 1188-1196), doch es kommt eine Frau (vgl. 1253 ff.), Iris, die Botin des Zeus, auf der Flugmaschine mit einer Botschaft nicht für die Vögel, sondern für die Menschen: den Göttern wieder zu opfern. Peishetairos kündigt den Angriff der Vögel an und prügelt sie weg (1258), zurück in die Luft (1196-1261). Die Opferblockade (561 ff.) ist erreicht (Antistrophe 1262-1268). Das sind andere Variationen als in der ersten Reihe. Sie spielen mit Erwartungen, die vorher erweckt worden sind. Man erwartet jetzt, dass es so weitergeht, dass der angekündigte Erfolg (508 f., 554 ff.) eintritt. Der kommt auch — aber nicht sogleich.

Jetzt wirkt die Variation durch Kontrast. War die zweite Reihe auf Beschleunigung angelegt, so die dritte auf Retardierung. Peishetairos hat ja noch zwei weitere Aufträge erteilt: die beiden Herolde. Er erwartet nun den, der von den Menschen zurückkommt, einen weiteren Boten (1269 f.). Seine Botschaft ist ein μακαρισμός des Gründers der neuen Stadt, dem sie einen Ehrenkranz schicken (1271-1278). Erst nach längerem Geschwätz mit Spott aus dem Stück heraus (1279-1303) sagt er, wie es weitergeht: mehr als 10.000 sind schon unterwegs und wollen Flügel erhalten. Peishetairos gibt sofort die Aufträge (1304-1312). Nach der nochmals retardierenden Pantomime mit Manes (Amoibaion 1313-1333) kommen dann — drei. Wer in der Parabase aufgepasst hat, weiss, dass der Vatermörder seine Flügel kriegen wird (1347 f.; vgl. 757-759). Mit dem Dichter Kinesias an zweiter Stelle (1372 ff.; vgl. 904 ff.) und dem 'Politiker', dem Sykophanten (1410 ff.; vgl. 1021 ff.), ist die Reihe analog (doch verkürzt) aufgebaut wie die erste, wobei das Motiv der 'Beflügelung' eine geistreiche Variation der Diskussion und der Abfertigungen durch den Spielführer erlaubt.

Die Variationen der vierten Reihe bestehen weitgehend in der Umkehrung von bereits verwendeten Handlungsmotiven. Als Höhepunkt der geplanten Projektausführung ist sie gleichzeitig dramatisch kohärenter als die drei vorhergehenden gestaltet. Man erwartet jetzt den zweiten der beiden Herolde, den Peishetairos an die Götter hatte schicken lassen (554 ff., 843). An seiner Stelle kommen tatsächlich nochmals ein Bote, in Umkehrung zu Iris (1202 ff.) ein Überläufer im Krieg mit den Göttern, ihr heimlicher Feind (1547 ff.), der Menschenfreund (1546 f., zu den Vögeln!) Prometheus. Seine prologartige Funktion ist wie die des Herolds von den Menschen (1304-1307; 1513 ≅ 1304), dem Publikum die Erklärungen zum Verständnis der bevorstehenden Handlung zu liefern, nur viel ausführlicher. Grade am Schluss darf keine Pointe verlorengehen. Das geplante (562 ff., 1230 ff.) Druckmittel der Opfersperre hat gewirkt, die

Götter hungern (1513 ff.). Es geht nicht mehr um den Krieg, sondern um den Friedensvertrag. Angekündigt wird dann das Kommen von Göttern, nicht 10.000 (1305) sondern einer Gesandtschaft (1532 f.). Erklärt wird, was verlangt werden soll (1524 f.), wer die Basileia (1536 ff.), und wer die Götter von den Triballern (1525 ff.) sind. Basileia — das ist neu — soll Peishetairos zur Frau bekommen (1536; vgl. 1720 ff.). Nach der zweiten Antistrophe (1553-1564) kommen drei Götter (1581 f.) wie vorher drei Menschen (1337 ff.), aber nicht in Revue nacheinander sondern zusammen als Gesandtschaft (1587 f.). Mit dem spärlichen, aber entscheidenden Lallen, das er dem Triballer zuteilt (1615, 1622 f., 1678 f.), macht Aristophanes aus der Not, dass er dafür einen vierten Schauspieler braucht, eine Tugend. Ihren Hunger lässt er Peishetairos als durchschlagendes Argument gegen Herakles einsetzen. Anstelle der ausgebliebenen Opfer dient dazu der Bratenduft von verurteilten antidemokratischen Vögeln (1538 ff.; vgl. 1688 f.); aber auch dieses Mahl wird sowenig wie vorher das Gründungsopfer (1056 f.) dem Ausgehungerten auf der Bühne gegönnt (1689 ff.). Peishetairos schickt nicht eine Armee von Raubvögeln zur Zerstörung von Zeus' Haus aus (1246 ff.), sondern er wird von den Göttern selber zum Abholen seiner Braut zur Hochzeit in den Himmel geführt (1686 ff.). Mit dem Exangelos zur Exodos kommt dann noch ein letzer Bote, der sechste, der anstelle des Herolds zu den Göttern mit einem μακαρισμός den Triumph des Peishetairos verkündet (1708 ff.). Damit ist noch ganz am Schluss die Reihenfolge effektvoll umgekehrt gegenüber der dritten Szenenreihe, wo der Herold am Anfang auftrat. Schon vorher war der 'Götterbote' Prometheus am Anfang der vierten Reihe gekommen gegenüber Iris am Ende der zweiten.

Da lassen sich also vom Dichter mit einer sehr bewusst gehandhabten Technik sorgfältig auskalkulierte Effekte erkennen — alles andere als naiv. Der hohe Grad an Bewusstheit, mit dem auf der andern Seite das Publikum dieses Spiel als Theater

geniesst, ist schon von daher gegeben, dass die dramatische Fiktion der Handlung — anders als in der Tragödie und in der Neuen Komödie — ihre besondere Bedeutung hat als Vehikel zur Erfüllung einer ausserhalb ihrer selbst liegenden Funktion. Sie bietet den Anlass für den ständig die Fiktion durchbrechenden Spott auf die ausserhalb des Theaters liegende Realität, und diese Funktion tritt gerade in den Szenenreihen des zweiten Teils besonders stark in Erscheinung. Sie wird auch als solche nicht ernst genommen, sondern sie dient als Material für das Spiel mit dem Absurden — einem weiteren festen strukturellen Element — in den *Vögeln* etwa mit dem Luftreich (z.B. 837 ff., 1205 ff.) und mit den neuen Vogelgöttern (z.B. 889 ff., 1223 ff., 1688 ff.).

IV

Wir wollen nun, was wir an den *Vögeln* festgestellt haben, noch mit den zweiten Teilen anderer Komödien vergleichen, in denen wir Aristophanes beim gleichen Spiel in verschieden angelegten Handlungen beobachten können, wobei wir zuerst ein Beispiel ansehen, bei dem die Struktur sehr offen zutage tritt, und dann einige weitere heranziehen, wo sie aus verschiedenen Gründen stärker verdeckt ist. Sie erweisen sich als jeweils besonderen Bedürfnissen entsprechend gestaltete Variationen derselben Grundstruktur.

Sehr einfach liegen die Dinge im *Frieden*. Aristophanes hat offenbar das Stück, nachdem der Frieden erst kurz vor der Aufführung beschlossen worden war[16], sehr rasch den veränderten

[16] Den in Einzelheiten nicht ganz eindeutigen chronologischen Angaben des Thukydides (V 17,2; 19,1; 20,1) kann wohl entnommen werden, dass der Waffenstillstand am Tag nach dem Ende der Dionysien 421 in Kraft trat und der Frieden zehn Tage später formell beschlossen wurde; s. dazu

Voraussetzungen anpassen müssen, und dabei ist der zweite Teil sehr konventionell herausgekommen. Er bringt auch wenig Überraschungen bei der Durchführung. Das Material dazu verwendet Aristophanes schon im ersten Teil. Zusammen mit dem Frieden werden Opora und Theoria aus der Höhle gezogen (523 ff.), und Eirene bleibt nun als Statue auf der Bühne. In der Übergangsszene (657-728) wird schon viel von der Orientierung vorweggenommen: das Gespräch mit dem Götterbild (657 ff.; vgl. 922 ff., 976 ff.), dass Trygaios nun nicht mehr von ihr lassen wird (705), Opora zur Frau (706 f.) und Theoria für den Rat (713 ff.) bekommt; zum Schluss ein kleines Spiel mit dem Absurden: die drei gehen zu Fuss auf die Erde hinunter, ohne den Mistkäfer (718-728). Am Ende der Orientierungsszene (819-855) kann dann als Programmvorschau nur noch mitgeteilt werden, dass Opora für das Ehebett vorbereitet wird (842-845), was auf die dritte Szenenreihe und die Exodos vorausweist, und dass Trygaios Theoria dem Rat übergibt (846), womit die Handlung in der ersten beginnt. Spielführer ist Trygaios, Ort der Handlung der Platz vor seinem Haus, wo auch die Statue der Eirene steht. Die zwei ersten Szenenreihen sind sehr schematisch aufgebaut. Beide bestehen aus je zwei Szenen, die jede mit einer Strophe eingeleitet werden (alles Amoibaia 856-867 = 909-921; 939-955 = 1023-1038). In der ersten Szene wird Theoria dem Rat zugeführt (868-908), in der zweiten das Opfer an Eirene vorbereitet (922-938). Das gibt das — konventionelle — Handlungsmotiv für die zweite Szenenreihe ab, die nun allerdings auch ohne Überraschung mit einer Opferszene beginnt (956-1022).

A.W. GOMME, *A Historical Commentary on Thucydides*, Vol. III, *Books IV – V 24* (Oxford 1956; repr. 1962 etc.), 678, 711 ff., 721, dort auch 656 ff. zu den Friedenserwartungen, die in Aristoph. *Pax* (261 ff., 665 ff.) und in andern Komödien nach der Schlacht bei Amphipolis vom Herbst 422 an ausgedrückt sind.

Auch hier wird das Opfer nicht auf der Bühne geschlachtet, was wenigstens zu einem Scherz mit Durchbrechung der dramatischen Illusion verwendet wird: damit spart der Chorege das Schaf (1022). Gebraten wird aber dann doch in der zweiten Szene (1039-1126), und das zieht einen *molestus* (1058) an, den Orakelpriester Hierokles, der am Schluss weggeprügelt wird (1119 ff.). Diese Szenen werden erstaunlich kunstlos aneinandergereiht, ohne Spiel mit Parallelszenen. In der dritten Szenenreihe, nach der Nebenparabase (1127-1159), kommt aber auch diese Technik noch zum Einsatz. Bei ihrem Beginn ist das Hochzeitsmahl schon im Gang (1191-1196). Die Personen, die sich nun als Revue folgen, sind Besucher des Trygaios oder Hochzeitsgäste. In zwei Paaren von Parallelszenen werden einander Friedensfreunde und Friedensgegner gegenübergestellt, Händler mit entsprechenden Waren (1197-1264) und Knaben, die der Überzeugung ihrer Väter entsprechende Lieder singen (1265-1384). Diese Reihe enthält aber kein Strophenlied des Chors, und die Exodos (1305-1336) beginnt unmittelbar anschliessend, ohne Übergang an das Hochzeitsmahl angeschlossen. Das bedeutet nicht, dass nicht auch der *Frieden* ausgezeichnete szenische Einfälle enthielte, und dass Aristophanes nicht auch hier mit festen strukturellen Elementen spielte, vom Anfang bis zum Ende etwa mit glänzenden Parodien. Aber der Vergleich mit andern Stücken macht doch deutlich, wie einfach und anspruchslos, unter dem Gesichtspunkt der dramatischen Technik betrachtet, der zweite Teil gebaut ist.

In den *Wespen*, mit nur zwei Szenenreihen im zweiten Teil (1450-1473 + 1292-1449, 1474-1515), geht es raffinierter zu. Dass Aristophanes hier auch mit Neuerungen überraschen will, sagt er ganz am Schluss (1536 f.). Die Vorbereitung im ersten Teil nennt das Ziel, das im zweiten Teil erreicht werden soll, lässt aber viel Raum für Vermutungen, wie es erreicht werden soll: Philokleon soll durch seinen Sohn Bdelykleon von der Richtwut geheilt werden. Der Sohn bringt es so weit, dass der Alte

nicht mehr mit seinen Freunden ins Gericht gehen kann. Darauf, was nun zu seiner Heilung geschehen soll, erhält das Publikum schrittweise deutlichere Hinweise. Sein Sohn bietet ihm anstelle des Gerichts ein gutes Leben an, das er aber zunächst ablehnt (340 f.). Die Übergangsszene zur Parabase (760-1008) ist stark erweitert durch einen ersten Versuch, der scheitert, den privaten Hundeprozess im Haus (760-994, Theater im Theater). Zwei parallele Handlungen, in denen Philokleon im Schmerz zusammenbricht nach dem Agon (725-759) und nach dem Hundeprozess (995-1007), bieten die Gelegenheit, das Angebot des Bdelykleon und damit die Erwartungen des Publikums zu präzisieren: Er verspricht zuerst, ihn auszurüsten mit allem, was einem alten Mann Freude machen kann (737-740), und dann auch noch, ihn mitzunehmen an Mähler, Symposien und Feste (1003-1006). Erst in der Orientierungsszene (1122-1246) erfährt das Publikum, wie das dem Philokleon versprochene gute Leben aussehen soll. Er hat sich dafür seinem Sohn anvertraut (1129 f.), und damit der ihn zu seinen Freunden mitnimmt, muss sich der alte Knacker in einem Intensivkurs zu einem gesellschaftsfähigen feinen Herrn umschulen lassen. Wie er sich dabei benimmt, lässt nichts Gutes ahnen für die spätere Bewährung seiner neu gelernten Künste (1122-1248). Dass der Test sogleich beginnt, wird am Schluss angezeigt (1249-1264): Bdelykleon nimmt ihn mit zum Mahl und, gegen seine ausdrückliche Warnung (1259 ff.) zum Trunk; den Sinn der Belehrung hat er ganz anders verstanden (1249, 1262 f.). Ein Sklave trägt ihren Beitrag zu Mahl mit (1251). Ort der Handlung bleibt der Platz vor dem Haus der beiden, Spielführer — einstweilen noch — Bdelykleon.

In den zwei Szenenreihen des zweiten Teils benutzt Aristophanes das Ergebnis dieses Heilungsversuchs zu einem sehr effektvollen Spiel der Parallelszenen mit Umkehrung der Motive und gegenläufiger Handlungsführung. Die erste leitet er

ein mit einem Strophenpaar (1450-1461 = 1462-1473)[17], in dem die Erwartungen auf die Demonstration verstärkt werden durch den Preis des Glücks des Alten mit seiner Wandlung zum guten Leben (1450 ff.) und der Vaterlandsliebe des Sohns, der den Vater zu Höherem gebracht habe (1462 ff.), nicht ohne Erinnerung daran, dass der Alte sich vielleicht doch nicht mehr ändern wolle (1456 ff.; vgl. 341 f., 750 ff., 1122 ff.). Die drei kommen nacheinander zurück vom Symposion: voraus der Sklave[18] mit einem Botenbericht, wie Philokleon im Rausch herumgehüpft ist (1304 ff.), alle beleidigt (1311 ff.) und sich auf dem Heimweg (1322 ff.) geprügelt hat (1292-1325), als zweiter Philokleon mit einer Flötenspielerin, gefolgt von einem Zechgenossen, der ihm einen Prozess anhängen will (1331-1334), weil er sie den andern entführt hat. Mit ihr will er sich der Aufsicht seines Sohns

---

[17] Die Umstellung scheint mir unumgänglich. Das Chorlied 1450-1473 schliesst gut an 1003-1006 und 1122-1264 an (sehr ähnlich der Preis des Glücks des Trygaios zur Eröffnung der ersten Szenenreihe *Pax* 856 ff.), der Hinweis auf die φύσις (1475 ff.) ist Vorausdeutung auf das Bevorstehende (vgl. *Thesm.* 1129 f.), beides hätte keinen Sinn und keine Pointe nach der ersten Szenenreihe (1292-1449). Umgekehrt folgt die Nebenparabase (1265-1291, verstümmelt) sonst nie schon nach einer einzigen Szene auf die Parabase; zur Begründung der Umstellung schon sehr früh in der Überlieferung s. C.F. RUSSO, *Aristofane autore di teatro* (Firenze 1962; 2. erw. Aufl. 1984), 201, 207, und mit ausführlicher Diskussion früherer Argumente *pro* und *contra* derselbe in *Belfagor* 23 (1968), 317 ff. (davon deutsche Übersetzung in *Aristophanes und die Alte Komödie*, hrsg. von H.-J. NEWIGER [Darmstadt 1975], 212-224).

[18] Der Sklave, der 1292 ff. zurückkommt, ist wohl derselbe, der 1249 zum Mitbringen des Essens aufgefordert und 1264 zum δεῖπνον mitgenommen wurde. Er heisst Χρῦσος (Χρυσὲ in allen Hss., vgl. A.H. SOMMERSTEIN [ed.], *The Comedies of Aristophanes*, Vol. 4, *Wasps* [Warminster 1983], 230 *ad Vesp.* 1252); zum Akzent (vgl. Γλαῦκος, Ξοῦθος) s. A. FICK, *Die griechischen Personennamen* (Göttingen ²1894), 22 ff. und F. BECHTEL, *Die historischen Personennamen des Griechischen* (Halle a.d.S. 1917), 472, 495 (Namen mit χρυσ-).

entziehen (1326-1363). Bdelykleon kommt erst als dritter hinterher und versucht den Schaden zu begrenzen. Er bringt die Flötenspielerin ins Haus (1364-1387) und muss dem Alten gegen eine Frau (1388-1414) und einen Mann (1415-1441) beistehen, die mit Zeugen kommen, um gegen ihn gerichtlich vorzugehen. Doch der lässt sich nicht helfen und, um ihn vor weiteren zu bewahren, schleppt ihn der Sohn ins Haus (1442-1449). Der Erfolg der Heilung: Die Richtwut ist ins Gegenteil, Verachtung des Gerichts, umgeschlagen (1335 ff., 1367, 1421 ff.), und was er gelernt hat, braucht Philokleon zur Abfertigung der *molesti* (1393 ff., 1427 ff.), zu denen jetzt auch Bdelykleon zählt (1381 ff., 1446 ff.). Philokleon ist wieder ins Haus gesperrt wie am Anfang (67 ff.). Die zweite Reihe nach der Nebenparabase (1265-1291) führt mit der Umkehrung zum unerwarteten Schlusseffekt. Sie beginnt wieder mit einem Botenbericht des Sklaven, der diesmal aus dem Haus kommt (1474-1481; vgl. 1292 ff.). Philokleon hat weiter getrunken (vgl. 1300 ff.), das Flötenspiel gehört (die Flötenspielerin 1379 ff.) und will die neuesten Tragödientänzer zum Wettkampf fordern (1478 ff.; vgl. 1301 ff.). Er befreit sich diesmal selber aus dem Haus. Er lässt sich die Tür aufschliessen und beginnt einen rasenden Tanz (1482-1495). Nun verfolgt ihn niemand mehr (gegen 1326 ff., 1360 ff.), sondern er ruft selber andere herbei, und es kommen nochmals drei, die Söhne des Karkinos (1496-1515). Die Exodos (1516-1537) nimmt Aristophanes in die Szenenreihe hinein, hier singt der Chor sein Strophenpaar zu ihrem Tanz (1518-1522 = 1523-1528), und als letzte Überraschung führen sie den Chor der alten Richter tanzend hinaus (1535-1537) — statt der Richtwut jetzt die Tanzwut, und Bdelykleon hat gänzlich abgewirtschaftet als Spielführer. In den *Wespen* verwendet Aristophanes also für die Variationen der Revue sehr ähnliche Kunstmittel wie in den *Vögeln*.

Sehr ähnlich, aber mit einem anderen Typus von Variationen, sind sich in ihrem Aufbau die zweiten Teile der *Ritter* und

der *Frösche*. In beiden wird ein Wettstreit zwischen denselben Kontrahenten in mehreren Gängen fortlaufend durch den ganzen zweiten Teil hindurch durchgeführt. Der Sinn des nach jedem Gang wieder verlängerten Zweikampfs ist in beiden Fällen derselbe. Ein prominenter Zeitgenosse — Kleon in den *Rittern*, Euripides in den *Fröschen* — soll in jedem Gang unter einem andern Aspekt verspottet werden. Es folgen sich deshalb in den sukzessiven Gängen nicht verschiedene *molesti* in Revue, sondern verschiedene Themen des Wettstreits unter denselben Personen. Beidemal hat Aristophanes den epirrhematischen Agon (*Eq.* 756-940; *Ran.* 895-1098), der sich entsprechend seiner traditionellen Verwendung als Diskussionsszene für einen solchen Wettstreit besonders gut eignet, in die Sukzession der Gänge eingegliedert und in den zweiten Teil nach der Parabase (*Eq.* 498-610; *Ran.* 674-737) hinübergenommen. Beidemal wird das Publikum in einer ersten prologartigen Szene nach der Parabase über den Streit orientiert (*Eq.* 626-682; *Ran.* 738-813), dann treten die Streitenden und der Schiedsrichter auf in einer Szene, die zum Agon überleitet (*Eq.* 691-755; *Ran.* 830-874), und beidemal erscheinen hier auch schon vor dem Agon die respondierenden Chorstrophen (*Eq.* 616-623 = 683-690; *Ran.* 814-829 vier Strophen). In den *Rittern* lässt Aristophanes den Streit sogar schon im ersten Agon nach der Parodos beginnen (303-460), allerdings noch ohne den Schiedsrichter. Diese Variationen zeigen auch gut, wie flexibel die festen strukturellen Elemente in ihrer Handhabung sind.

Ihre Flexibilität nützt Aristophanes mit bewundernswertem Geschick aus bei der Gestaltung der ausgelassenen Posse in den drei Szenenreihen des zweiten Teils der *Thesmophoriazusen* (846-946, 1001-1135, 1160-1226). Unter dem Gesichtspunkt der dramatischen Technik ist vor allem bemerkenswert, wie er hier den Einsatz aller andern festen strukturellen Elemente der einen Hauptaufgabe unterordnet, die stärksten komischen Effekte mit

der Tragödienparodie zu erreichen[19]. So treten diejenigen Elemente in den Vordergrund, die sich mit ihr besonders effektvoll kombinieren lassen, wie das Spiel mit dem Theater im Theater, mit Verkleidungen, mit der Durchbrechung der dramatischen Illusion und mit dem Absurden, während er anderes wie etwa die respondierenden Strophen, die er dazu nicht brauchen kann, beiseiteschiebt[20]. Damit hat dieser zweite Teil ein Aussehen erhalten, das ihn auffällig stark von andern unterscheidet. Dass aber auch ihm die gleiche Gesamtstruktur zugrundeliegt, das ermöglicht Aristophanes auch hier ein analoges Spiel mit Parallelszenen und Variationen der Handlungsführung wie in den andern Stücken. Auch hier wird das Publikum schrittweise vorbereitet darauf, was es im zweiten Teil zu erwarten hat. Schon im Prolog werden die wichtigsten Stichwörter genannt. Euripides hat Schwierigkeiten mit den Frauen. Weil er sie in seinen Tragödien ausspielt und schlecht von ihnen redet (85), wollen sie am Thesmophorienfest über seinen Tod beschliessen (82-84).

---

[19] S. zum Einzelnen die sehr gründliche und die dramatische Technik sehr gut berücksichtigende Untersuchung der Parodien in den *Thesmophoriazusen* bei P. RAU, *op. cit.* (oben Anm. 13), 50 ff.

[20] Die Athener Frauen am Thesmophorienfest (*Thesm.* 879 f., 887 f., 899 f.) kann Aristophanes nicht brauchen für die Textparodien, die er durch Euripides und seinen Verwandten produzieren lässt. Deshalb lässt er die respondierenden Strophen in den Szenenreihen (846-946 *Helena*, 1001-1135 *Andromeda*, 1160-1225 *'Artemisia'* [s. 1200 f., 1213 ff.], auch 765-784 *Palamedes*) weg. Dafür bezieht er die Parabase (785-845) und die zwei Chorlieder des zweiten Teils als Hymnen (947-1000, 1136-1159 je mit zwei respondierenden Strophen; s. dazu B. ZIMMERMANN, *op.cit.* [oben Anm. 5], II 192-203) in die Thematik der Frauen und des Thesmophorienfestes ein und stellt sie als Trenner zwischen die Parodien. Die Behandlung des Chors trägt am meisten zum besonderen Aussehen des Stücks bei. Es hat auch keine Parodos, keinen epirrhematischen Agon und keine richtige Exodos. Der zweite Teil mit den Tragödienparodien ist beinahe ein eigenes Stück, ähnlich wie der zweite Teil der *Wespen*.

Seine Aktionen sind eingebettet in eine parodierte Rettungsintrige, μηχανήν, «nach dem Charakter» des Euripides (93 f): Zu seiner Verteidigung schickt er einen als Frau verkleideten Mann in die Frauenversammlung (90 ff). Wie sein Verwandter verkleidet ist, muss Euripides ihm, damit er dorthin geht, eidlich versprechen ihn zu retten (συσσώζειν 270), wenn er in Not komme (264-279). Der Fall tritt ein, nachdem der Verwandte entdeckt ist (574-654), bewacht wird (652 f.), und vergeblich versucht hat sich selbst zu helfen (689-764). Jetzt muss ihn Euripides befreien. Wie er seine μηχανὴν σωτηρίας (765 f.) im zweiten Teil durchführen wird (vgl. 927, 946, 1014, 1130 f.), erfährt das Publikum erst in der folgenden Orientierungsszene (765-784). Euripides tritt als 'Spielführer' in Rollen seiner Tragödien wieder in die Handlung ein. Dass schon die Intrige selber eine Farce war, lässt Aristophanes dann am Ende erkennen. Nachdem Euripides das am Anfang abgelehnt hatte (188-192), geht er schliesslich selber zu den Frauen, mit denen er in wenigen Versen handelseinig wird (1160-1170). Anstatt nun gleich mit dem Verwandten wegzulaufen, wie er es nachher tut (1202 ff.), weckt er zuerst noch den schlafenden Skythen, um auch mit ihm nochmals eine μηχανήν durchzuführen (1131 f.). Hätte er beides sogleich getan, so hätten alle Scherze gar nicht stattgefunden. Die Intrige dient also zum einen als Aufhänger für die Tragödienparodien, und zum andern führt sie die Idee der Euripideischen Rettungsintrige selber *ad absurdum*: Nachdem die μηχανήματα der Tragödien versagt haben, führt er noch eine durch, die der βάρβαρος φύσις des Skythen entspricht (1129). Nur diese ist wirksam (1202); aber sie war unnötig.

Die Tragödienparodien in den zwei ersten Szenenreihen erfordern die Anpassung einiger traditioneller Elemente an den speziellen Zweck. Das Publikum braucht zum Verständnis der Witze entsprechende Informationen, die nicht wie bei der üblichen Revue die einander folgenden Personen identifizieren, sondern das Parodierte, zumal Aristophanes mit seinen Parodien,

wie Eric Handley am Beispiel der Helena herausgearbeitet hat[21], nicht einfach den Vorbildern folgt, sondern diese selber kunstvoll für sein Spiel zurecht macht. Die parodierten Stücke werden mit ihrem Namen angezeigt: *Palamedes* (790), *Helena* (850), *Andromeda* (1012), jede der gespielten Rollen wird vorgestellt: Helena (850), Menelaos (867), Andromeda (1012), Perseus (1011, 1102), die unsichtbare Echo mit einem kleinen Vorstellungsgespräch (1056-1064). Die einzelnen parodierten Partien werden mit wörtlichen Zitaten der Anfangsverse gekennzeichnet[22]. Für das Spiel mit dem Absurden sind die exotischen Spielplätze genannt: Ägypten (855 ff.), der Felsen der gefesselten Andromeda (1001 ff., 1032 f.) im Barbarenlande (1108), Echo ἐν ἄντροις (1019), der fliegende Perseus, der zu Fuss aus dem Versteck herauskommt (1011, 1082 ff.). Als *molesti* sind naive Rüpel verwendet, die den absurden Dialog ermöglichen, die Alte in der ersten (852 ff.) und der Skythe in der zweiten Szenenreihe (1001 ff.). Das Spiel mit den Parallelszenen ist auch hier auf eine zunehmende Steigerung der komischen Effekte hin angelegt. Dazu nur soviel: Die zweite Szenenreihe ist für die Befreiungshandlung unnötig. Sie bietet aber Gelegenheit zum Anhängen einer zweiten Parodie. Zur Steigerung der Effekte gegenüber der ersten dienen die Ablösung der Alten durch den Skythen, die Fesselung des Verwandten an den Pfahl als Andromeda-Felsen (1001 ff.) und das retardierende Spiel mit dem Absurden: Der Skythe geht weg, um sich die Matte zu holen, doch Euripides bindet nun nicht etwa den Verwandten los, sondern er lässt ihn

---

[21] Deshalb lassen sich verlorene Tragödien nicht ohne weiteres aus den Parodien des Aristophanes rekonstruieren; s. dazu E.W. HANDLEY and J. REA, *The Telephus of Euripides*, *BICS* Suppl. No. 5 (1957), 23 f. und P. RAU, *op. cit.* (oben Anm. 13), 64 f.

[22] Die entsprechenden Anfangsverse aus Euripides zitiert z.B. *Thesm.* 776 ff., 855 ff., 1015 ff., 1065 ff., 1098 ff.; s. dazu P. RAU, *op. cit.*, 201 f.

zuerst den Part der Andromeda in der Einsamkeit spielen (1016 ff.), antwortet dann als Echo aus dem Versteck (1056 ff.), bis der Skythe wieder da ist (1082 ff.) und er selber noch als Perseus auftreten kann (1098 ff.). In der dritten Reihe spielt Aristophanes auch diesmal mit der Umkehrung der Motive. Nach dem Scheitern in seinen eigenen Rollen lässt er Euripides als alte Kupplerin zum dritten Mal verkleidet, nochmals mit einem Rollennamen (1201 ff.) und mit pittoreskem Hilfspersonal (1172 ff.) die saftige Posse mit dem Skythen spielen, zu der jetzt sogar der Chor hilft (1217 ff.), und zum Schluss lässt er alle Schauspieler in verschiedenen Richtungen davonlaufen (1203 ff., 1222 ff.) und schickt den Chor, wieder mit einer andern Variation der Exodos, still nach Hause (1227-1231).

Die *Thesmophoriazusen* sind also geradezu ein Musterbeispiel des virtuosen Spiels unseres Dichters mit den festen strukturellen Elementen der Alten Komödie für ein Publikum von Kennern, bei dem er ein präzises Gedächtnis für das, was es früher gesehen und gehört hat, und ein hellwaches Bewusstsein für alles, was mit dem Theater zusammenhängt[23], voraussetzen kann, und das imstande ist die Kunst seiner dramatischen Technik zu erkennen und zu würdigen.

---

[23] Direkt angesprochen wird die Erinnerung der Zuschauer an «die neue Helena» (850) und an Echo, die «letztes Jahr» dem Euripides im Wettkampf half (1060). Das Spiel mit dem Flugkran des Perseus, an den nur erinnert wird (1098 ff., vgl. oben Anm. 12), mit der ständigen Durchbrechung der dramatischen Illusion auf den zwei Ebenen des Theaters im Theater (z.B. 1018 ff.) und aus dem Stück heraus (z.B. 1059 ff.) und mit technischen Ausdrücken wie μονῳδῆσαι (1077) bezeugt das Interesse am technischen Aspekt der Theaterproduktion.

V

Die Beobachtung dieser notwendigerweise beschränkten Auswahl von Beispielen der Verwendung fester struktureller Elemente sollte uns Anschauungsmaterial liefern, das zur deutlicheren Charakterisierung eines bestimmten Aspekts der dramatischen Technik des Aristophanes dienen kann. Versuchen wir also in diesem Sinne einige der Einsichten zusammenzufassen, die sich dabei ergeben.

Die festen strukturellen Elemente, mit denen Aristophanes arbeitet, sind materiell von verschiedener Art. Dazu gehören Formen, Typen des Aufbaus einzelner Szenen und ganzer Teile der Komödien, dramatische Motive, das Spiel mit Parallelszenen, Parodie, Durchbrechung der dramatischen Illusion, Theater im Theater und manches andere. Entsprechend finden sie ihre Anwendung auf verschiedenen Ebenen der dramatischen Gestaltung, einzeln oder meist in Kombination miteinander. Gemeisam ist ihnen allen, dass sie zwar immer eine im Prinzip gleiche und als solche erkennbare Grundstruktur haben und dass sie immer wieder in gleicher oder ähnlicher Funktion im Stück verwendet werden, während anderseits ihre Erscheinungsform doch nicht in allen Einzelheiten starr und unveränderlich festgelegt ist. Ihre relative Flexibilität ist die notwendige Voraussetzung dafür, dass der Dichter mit ihnen sein auf Überraschungen hin angelegtes Spiel treiben kann. Ihre Anwendung wird vor dem Publikum keinesweg schamvoll versteckt, sondern es wird im Gegenteil jeweils am erwarteten Ort darauf aufmerksam gemacht durch immer ähnliche Signale, die zusammen ein weitgehend formalisiertes Informationssystem bilden. Voraussetzung für ihre dramatische Wirksamkeit ist, dass das Publikum die festen strukturellen Elemente und ihre Einsatzmöglichkeiten kennt, und dass es damit bestimmte Erwartungen verbindet, die der Dichter in jeweils überraschender Weise erfüllen oder irreführen kann, die er zur Erregung von

Spannung und, in unvorhergesehenen Kombinationen, zur Steigerung der Wirkungen bei deren Lösung einsetzt. Zur Steuerung der Erwartungen benutzt er die dem Publikum bekannten Signale. Ein wesentliches Erfordernis für den Erfolg des Dichters ist, dass er seinem Publikum jedesmal etwas Neues bietet. Zu diesem Zweck spielt er zwar immer wieder mit den gleichen festen strukturellen Elementen; aber er spielt mit Variationen. Das Neue, mit dem er sein Publikum überraschen kann, sind die neuen Variationen, deren Qualität eben gerade der Kenner als solche zu schätzen befähigt ist.

So erweist sich als Characteristicum seiner dramatischen Kunst unter diesem Aspekt gesehen: das Spiel für Kenner mit ihnen bekannten dramatischen Elementen. Damit ist natürlich keineswegs die ganze Kunst des Aristophanes erfasst. Aber unter diesem Gesichtspunkt betrachtet wird seine dramatische Kunst auch vergleichbar mit derjenigen anderer dramatischer Dichter. Erstaunlich wenig können wir dazu sagen im Vergleich mit denen, die ihm am nächsten stehen, seinen Zeitgenossen der Alten Komödie, weil uns dafür von ihnen zu wenig erhalten ist. Was wir von ihnen wissen, deutet immerhin — wie Sir Kenneth Dover gezeigt hat[24] — darauf hin, dass sie unter den gleichen Voraussetzungen, auf den Erfolg beim gleichen Publikum angewiesen, mit analogen Mitteln analoge Wirkungen erstrebt und erreicht haben.

Anders steht es um die attische Tragödie. Von ihr ist uns viel mehr erhalten, und daraus ist ersichtlich, dass bei ihrer dramatischen Gestaltung feste strukturelle Elemente vergleichbarer Art, wenn auch mit ganz anderer Wirkungsabsicht, in analoger Weise zur Geltung kommen. Das ist nicht überraschend, wurden doch die Tragödien unter den gleichen Voraussetzungen und für das gleiche Publikum gedichtet wie die Komödie. Einen Vergleich im Einzelnen durchzuführen ist aber hier nicht der Ort.

---

[24] *Aristophanic Comedy* (London 1972), 212-218: «Individual and Genre».

Das Spiel mit bekannten traditionellen Elementen und mit deren Variation für ein Publikum von Kennern ist als solches aber auch nicht auf Athen, und nicht auf das Theater beschränkt. Doch die Voraussetzung für seinen Erfolg ist immer dieselbe: ein Publikum von Kennern. Halten wir uns, um beim unmittelbar Vergleichbaren zu bleiben, an das Theater, so stellen wir fest, dass andere Dichter zu andern Zeiten auch die gleichen Mittel eingesetzt haben wie Aristophanes. Erinnern wir uns nur etwa an die berühmte Posse von *Pyramus und Thisbe* im fünften Akte des *Sommernachtstraums*[25]. Da finden wir auch das Spiel mit Verkleidung, mit Theater im Theater, mit der Durchbrechung der dramatischen Illusion, mit Rüpeln, mit Parodie eines bekannten Mythos und geläufiger Formen (in Vers und Prosa), und auch Shakespeare bereitet sein Publikum sorgfältig vor auf diese Szene und gibt ihm im Dialog die nötigen Hilfen, die es braucht zum Verständnis seiner Scherze. Besonders nahe kommt der Alten Komödie in ihrer Gestaltungsweise die *Nummernoper*. Sie setzt ein Publikum von Kennern voraus, das weiss, was es zu erwarten hat von festen traditionellen Formen wie Rezitativ, Arie, Gesangsszene, Ensemble mit Chor und Orchester, Ouverture und Finale. Auch sie erreicht ihre Effekte mit Variationen fester struktureller Elemente. Die Alte Komödie mit ihrem weitgehend festgelegten Gesamtaufbau, mit ihren festen Formen für Chor und Schauspieler, mit ihren vorgegebenen typischen Szenen und Szenenreihen ist im Hinblick auf ihre Gestaltungs- und Wirkungsmöglichekeiten der Nummernoper tatsächlich sehr ähnlich.

---

[25] William Shakespeare, *The Complete Works*, edd. S. WELLS and G. TAYLOR (Oxford 1986), *A Midsummer Night's Dream*: Aufführung der Parodie, Act 5, Scene 1, Vv. 106-355; Orientierung des Publikums im Vorgespräch Vv. 32-105; Vorbereitung der Erwartungen des Publikums vom 1. Akt an in den Szenen 1.2, 3.1, 4.2.

Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings in der Konstitution des Publikums und in der Begründung seiner Kennerschaft, die dieses Spiel im einen und im andern Fall ermöglichen. Handelt es sich beim Publikum in den genannten Beispielen aus dem Theater der Neuzeit um einen speziell zum Verständnis dieses Spiels qualifizierten Teil der jeweiligen Gesellschaft, dessen Kennerschaft auf einer besonders kultivierten ästhetischen — literarischen und musikalischen — Bildung beruht, so stützt sich Aristophanes für sein Spiel auf Kenntnisse, die er im Prinzip bei jedem seiner Mitbürger als Angehörigem des Demos von Athen voraussetzen kann. Als solche sind seine Zuschauer Kenner der traditionellen Theaterpraxis, in der überwiegenden Mehrzahl wohl ohne ein theoretisch formuliertes Wissen davon, womit der Dichter spielt — im Gegensatz etwa zu dem im *Sommernachtstraum* angesprochenen Publikum. Wohl grade deshalb sind die festen strukturellen Elemente der Alten Komödie und das Spiel, das Aristophanes mit ihnen treibt, zunächst auch weniger leicht erkennbar, und das macht ihre Beobachtung wohl schwieriger, dafür aber auch umso faszinierender.

Unter diesem Aspekt betrachtet darf man jedenfalls Aristophanes zu den grossen Meistern der dramatischen Kunst zählen.

DISCUSSION

M. Handley: It seems to me a very interesting question which has been raised about the familiarity of audiences with the patterns of comedy; and in particular the point that large numbers of people in the audience are likely to have taken part in rehearsals for comedies. Can we add that though some of the technical terms we use are modern, others are used in a way which suggests that they were indeed familiar: for instance ἀνάπαιστοι as at *Ach.* 627, *Birds* 684 and elsewhere; the word παραβῆναι in its technical sense of come forward to deliver a *parabasis* (for instance *Knights* 508, *Thesm.* 785), ἀποδῦναι of taking off one's cloak to do this (*Ach.* 627; and see the commentators on *Peace* 729 ff.). On the other hand, admittedly in a rather special situation, Socrates in the *Clouds* (641 ff.), is made to find Strepsiades too dim to know the difference between a trimeter and a tetrameter.

M. Gelzer: Ganz abgesehen von der technischen Terminologie zur Bezeichnung der musikalischen, rhythmischen und theatertechnischen Bestandteile der Tragödie, die Aristophanes zur Belustigung der gebildeten Sachkenner besonders in den *Fröschen* zur Anwendung bringt, war gewiss auch eine einfachere Bezeichnungsweise nötig bei der Instruktion der Kinder durch ihre Lehrer oder dann derjenigen, die keine solche musische Jugendbildung genossen hatten, durch den χοροδιδάσκαλος als Choreuten, und das nicht nur an den grossen Festen in der Stadt, sondern auch für die Aufführungen in den ländlichen Dementheatern. Einer der letzten, der die alte Praxis noch kannte und in seine theoretischen Erörterungen einbeziehen konnte, war wohl Aristoxenos von Tarent. Die alexandrinischen Grammatiker vernachlässigten die Musik und den Tanz und schufen als Ersatzdisziplin zur Beschreibung der Verse die reine Metrik, die auch eine neue Terminologie

zur Bezeichnung ihrer Grundeinheiten und Versmasse hervorbrachte. Vorher aber wurde der Rhythmus, wie Aristoxenos weiss, anhand der κίνησις σωματική, das heisst der Körperbewegungen des Tanzes festgestellt. Aus der Sprache der Beschreibung des Tanzes und seiner Instruktion stammt jedenfalls auch der Terminus ποῦς für eine rhythmische Einheit. Sie hat ja nichts mit einem — metrischen — Versmass zu tun. Aristophanes macht auch Witze damit, dass er auffällige neuartige rhythmische 'Füsse' mit den konkreten physischen Füssen der Vortragenden vergleicht (*Ran.* 1323 f. ὁρᾷς τὸν πόδα τοῦτον; *Av.* 1379 τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;). Tanzen mussten die Choreuten auch können.

Aristophanes war sich aber bewusst, dass sein Publikum nicht nur aus Gebildeten (θεαταὶ δεξιοί oder σοφοί) bestand; als er mit seinen ersten Wolken durchgefallen war, musste er besonders schmerzlich erkennen, dass er sich auf sie allein nicht verlassen konnte (*Nub.* 519 ff.). Er musste Witze machen, über die auch die φορτικοί lachen konnten; aber er beschuldigt seine Konkurrenten. dass sie damit ihre Effekte erzielten, und macht sich auch lustig über den schwächlichen Aestheten Dionysos, der behauptet, er könne die derberen Witze, ἐφ 'οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι nicht ertragen (*Ran.* 1-34).

M. Dover: I would be reluctant to infer solely from τὸ τρίμετρον ἢ τὸ τετράμετρον in *Clouds* that the audience was familiar with metrical terms (after all, *Clouds* was a failure — too intellectual!), but I would be happy to draw the inference from *Ran.* 1133 πρὸς τρισὶν ἰαμβείοισι, because there the metrical term is not the focus of the joke, but merely incidental.

M. Zimmermann: Ich denke, ein gutes Beispiel um das Problem der Terminologie zu illustrieren, ist der Begriff ποῦς, der von Aristophanes gleichzeitig sowohl in wörtlicher als auch übertragener Bedeutung als Versfuss verwendet wird (*Av.* 1379; *Ran.* 1323). Wir stehen hier wohl am Übergang von wirklicher zu terminologischer Bedeutung. Das Verbindungsglied dürfte die Aufführungspraxis, der Tanz und Rhythmos, sein, wo es darauf ankam, den 'Fuss' richtig, dem Rhythmos und Versmass entsprechend, zu setzen.

M. Bremer: You argued convincingly that Aristophanes in so many ways fulfils and crosses the expectations of his audience: they knew in considerable detail what a comedy could or should be. You went on to observe that many members of the audience, having been *choreutae* themselves, had kept in mind — although illiterate — the outlines and probably even striking passages from many earlier plays. I wonder at what moment *literacy* began to be important, and refer in the first place to *Ran.* 1114 βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά.

M. Gelzer: Wieviele Athener wirklich lesen und schreiben konnten, ist schwer zu beurteilen. Für eine etwas frühere Zeit versucht man Indizien zu gewinnen aus den Stimmsteinen für einen Ostrakismos des Themistokles, die man auf der Agora gefunden hat. Ausser ganz wenigen, mit einer hilflosen Orthographie in ungelenker Schrift Geschriebenen sind alle übrigen von einer Hand. Das kann man so interpretieren, dass beschriebene Scherben an solche verteilt werden mussten, die selber nicht schreiben konnten, oder aber, dass möglichst viele Scherben vorsorglich mit dem richtigen Namen beschrieben und dann an die Leute verteilt wurden, damit niemand von ihnen auf den Gedanken komme, etwa einen falschen Namen auf seine Scherbe zu schreiben. Zur Zeit des Aristophanes konnte man sicher Bücher auf dem Markt kaufen. Ein wie grosser Teil der Bevölkerung das aber tat, wissen wir nicht. Die Witze, die Aristophanes mit dem Lesen von Büchern (Dionysos, in *Ran.* 52 ff.) und überhaupt mit Büchern in den *Vögeln* (974 ff.; 1288) und in den *Fröschen* (943, 1114, 1409) macht, können aber auch so verstanden werden, dass das damals noch etwas Besonderes war.

M. Dover: The interesting feature of *Ran.* 1109-1118 is that while it professes to be an encouragement to the two tragic poets its function is to reassure the audience: «Don't worry, you are σοφοί, you'll understand this next scene!». I would interpret βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος as «He's got a *book*!», assuming that ownership of a book was still rare. But it was rapidly becoming commoner at precisely the time of *Frogs* (as Sir Eric Turner explained many years ago, in *Athenian Books in the fifth and fourth centuries B.C.* [London 1951; ²1977]) — the occurrence of βιβλιοπώλης in comedy, the reference in Plato's *Apology*, etc.

M. Handley: It may be that, as in some modern societies, we should distinguish different kinds of literacy. The Sausage-Seller in *Knights* has enough practical know-how to run his business and do (I suppose) the attendant accounting: he learnt his alphabet, καὶ ταῦτα μέντοι κακὰ κακῶς (189), but somehow one does not see him settling down at home with a copy of Euripides, let us say.

M. Dover: People who *can* read books don't necessarily *wish* to do so. Within the last two weeks I have encountered a skilled fitter of secondary glazing who boasted «I haven't opened a book since I left school» and an equally skilled controller of insect pests in woodwork who said complacently «I can never sit down with a book». Of course they can read technical instructions and write receipts, but books play no part at all in their lives.

M. Gelzer: Leute ohne spezifische Fachkenntnis können sich doch praktische Kenntnisse grösserer musikalischen Werke erwerben z.B. durch wiederholte Mitwirkung an der Aufführung von Oratorien im Chor. Sie wissen dann nicht im technischen Sinn, wie und nach was für Regeln das Werk komponiert ist; aber sie kennen mit der Zeit grosse Teile davon auswendig und können Entsprechendes in andern Werken identifizieren: Choräle, Arien, Soli, Ensemblenummern u.a. Analog verhält es sich auch mit regelmässigen Besuchern etwa des Balletts, die verschiedene Tänze wie Walzer oder verschiedene Nummern wie einen *pas de deux* etc. unterscheiden und wiedererkennen können, ohne eine fachliche Ausbildung zu haben. So darf man sich doch wohl auch die durch die Beteiligung als Choreut an Aufführungen und als Zuschauer des Theaters erworbenen 'praktischen' Kenntnisse der Athener vorstellen.

M. Handley: In talking of the pattern of the latter parts of comedies, I wonder if we can see any development in the *Plutus*. Perhaps we need not reopen here the question of what kind of choral performance (if any) was given, and where between the sequence of scenes such performances came. What I have in mind is that the removal from the script of songs which are thought of as an essential part of the play must have some effect in compressing the

sequence in such a way as to make it grow near to an act. That does not of course rule out the balance given by parallel scenes within an act; but it may mark an interesting stage in Comedy's evolution.

M. Gelzer: Man kann tatsächlich beobachten, wie Aristophanes im *Plutos*, wo er keine Wirkungen mehr mit dem Gesang einzelner oder des Chors erzielen kann (wie noch in den *Ekklesiazusen*) bestrebt ist, diesen Mangel durch andere technische Mittel (der Szenenführung, der variierenden Anwendung fester Strukturelemente, die ohne Gesang auskommen) zu kompensieren. Um zu verstehen, wie er dabei vorgeht, muss man versuchen zu beobachten, wo in der Praxis der älteren Komödien solche musikalischen Mittel eingesetzt werden, und wie er ihr Fehlen im *Plutos* von Fall zu Fall durch den Einsatz eines anderen Mittels ausgleicht. Man kommt dabei gewissermassen auf eine Technik der 'Übersetzung' von erforderten Wirkungen aus einem Medium (musikalische Mittel) in ein anderes (Technik der Gestaltung von Sprechszenen). Ich habe entsprechendes Material gesammelt; aber seine Darstellung und die Beschreibung der angenommenen Kompensationstechnik würden viel zu viel Zeit und Raum erfordern als dass sie im Rahmen dieses Referats hätten durchgeführt werden können. Es würde sich lohnen, das in einer eigenen Untersuchung durchzuführen, die dann auch einen Beitrag zum Verständnis des Übergangs von der Alten zur Mittleren Komödie bringen würde.

M. Bremer: You emphasize the fact that the choral intermezzos which were used to so much effect to articulate the four sequences of scenes in the *Aves*, are lacking in *Eccl.* But surely Aristophanes has found musical substitutes for that in the two duets, one sung by the old woman (893 ff., 906 ff.) and the girl (900 f., 911 ff.), the other by the girl (952 ff.) and the young lover (960 ff.).

M. Gelzer: Weil der Chor im *Plutos* fast gar nichts zu singen hat (auch die Ode vor dem epirrhematischen Agon 487 ff. fehlt im Gegensatz zu *Eccl.* 571-580), hat Domenico Comparetti (in der Einleitung und den Noten zur italienischen Übersetzung von A. Franchetti [Città di Castello 1900]) ange-

nommen, auch in der Parodie des Dithyrambus Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια des Philoxenos, die Karion und der Chor im Wechselgesang anstelle eines Liedes der Parodos vortragen (*Plu.* 290-321), habe nicht der ganze Chor gesungen, sondern nur der Chorführer, und es ist fraglich, ob der Chor überhaupt als ganzer irgendwo in den Szenen gesungen hat (zu den Dochmien 637, 639 f. siehe P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* [München 1967], 148).